Fondation d'entreprise Ricard

Elsa Sahal

01 - 04 *Le Gilles*, 2004
Céramique (9 éléments) sur table en métal
300 x 130 x 150 cm
Collection privée

05 - 08 *Nu randonnant*, 2007
Grès de la Manufacture Nationale de Sèvres
120 x 81 x 32 cm

09 - 14 *Maternité aux ex-votos*, 2007
Céramique (13 éléments)
80 x 250 x 280 cm

15 - 16 *Arbre dont les racines sont restées à l'étage inférieur*, 2007
Céramique (3 & 8 éléments) sur socle en métal
75 x 40 x 60 cm

17 *Paysage*, 2007
Céramique (3 éléments)
86 x 70 x 70 cm

18 - 20 *Nuage*, 2007
Grès de la Manufacture Nationale de Sèvres
72 x 48 x 50 cm

21 *Autoportrait à l'enfant 2*, 2006
Céramique
63 x 50 x 40 cm

22 - 36 *Rebord*, 2007
Grès de la Manufacture Nationale de Sèvres
(35/60) x (30/40) x (20/35) cm
6 pièces uniques co-produites par
la Galerie Claudine Papillon
& la Manufacture Nationale de Sèvres

37 - 40 *Le Bon larron*, 2005
Céramique (9 éléments) sur table en métal
250 x 130 x 110 cm
Collection Antoine de Galbert

41 *Précipice*, 2007
Grès de la Manufacture Nationale de Sèvres
75 x 25 x 16 cm
Collection Daniel Simonin

42 *Nu montant*, 2001
Céramique
120 x 45 x 35 cm
Collection Musées de Châteauroux

43 *Sans titre*, 2006
Céramique
40 x 70 x 45 cm

44 *Medusa*, 2006
Céramique et dreads synthétiques
32 x 60 x 44 cm
Collection Amandine et Loïc Binard

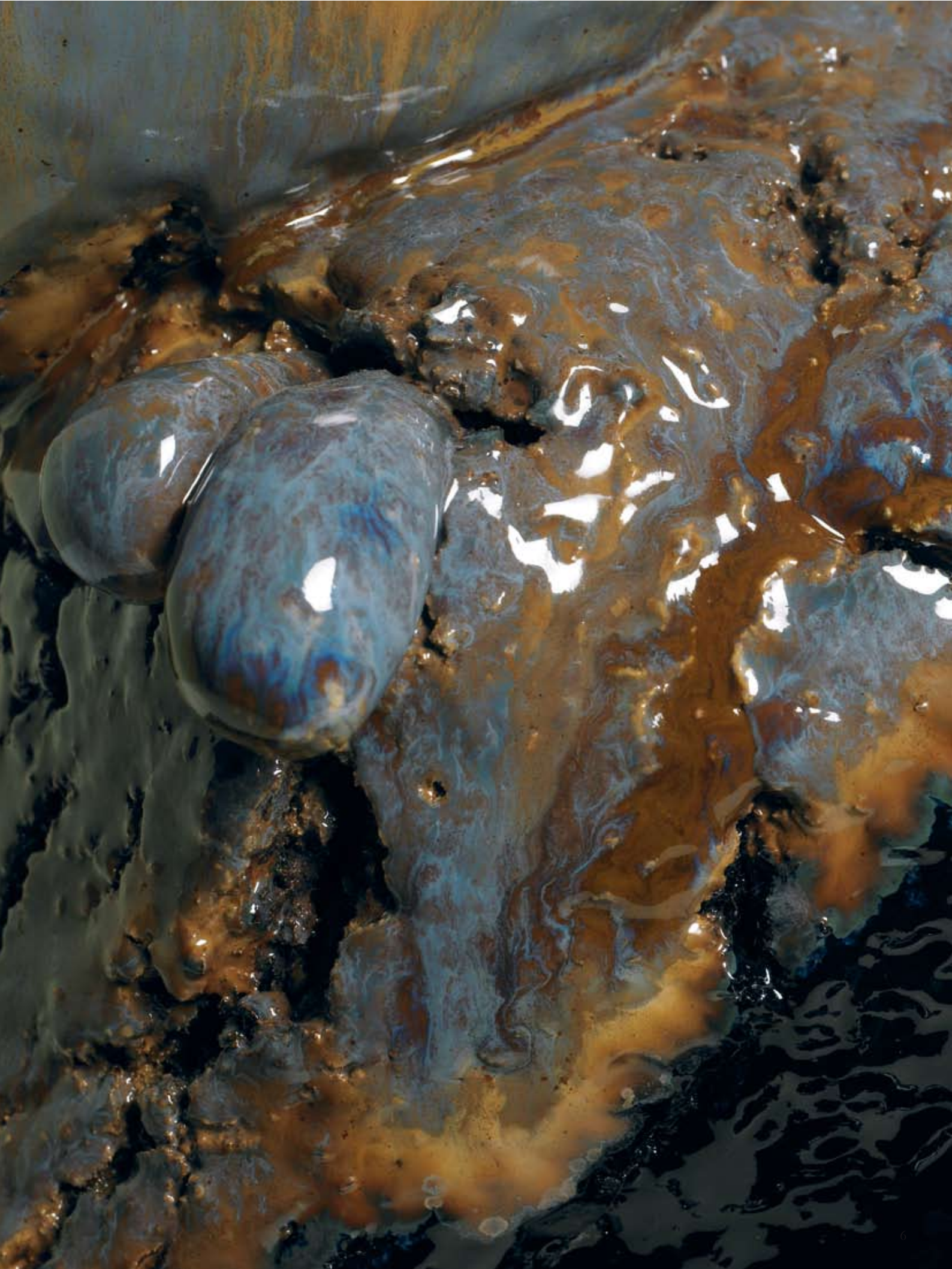
45 - 46 *Sans titre*, 2007
Céramique
90 x 35 x 60 cm

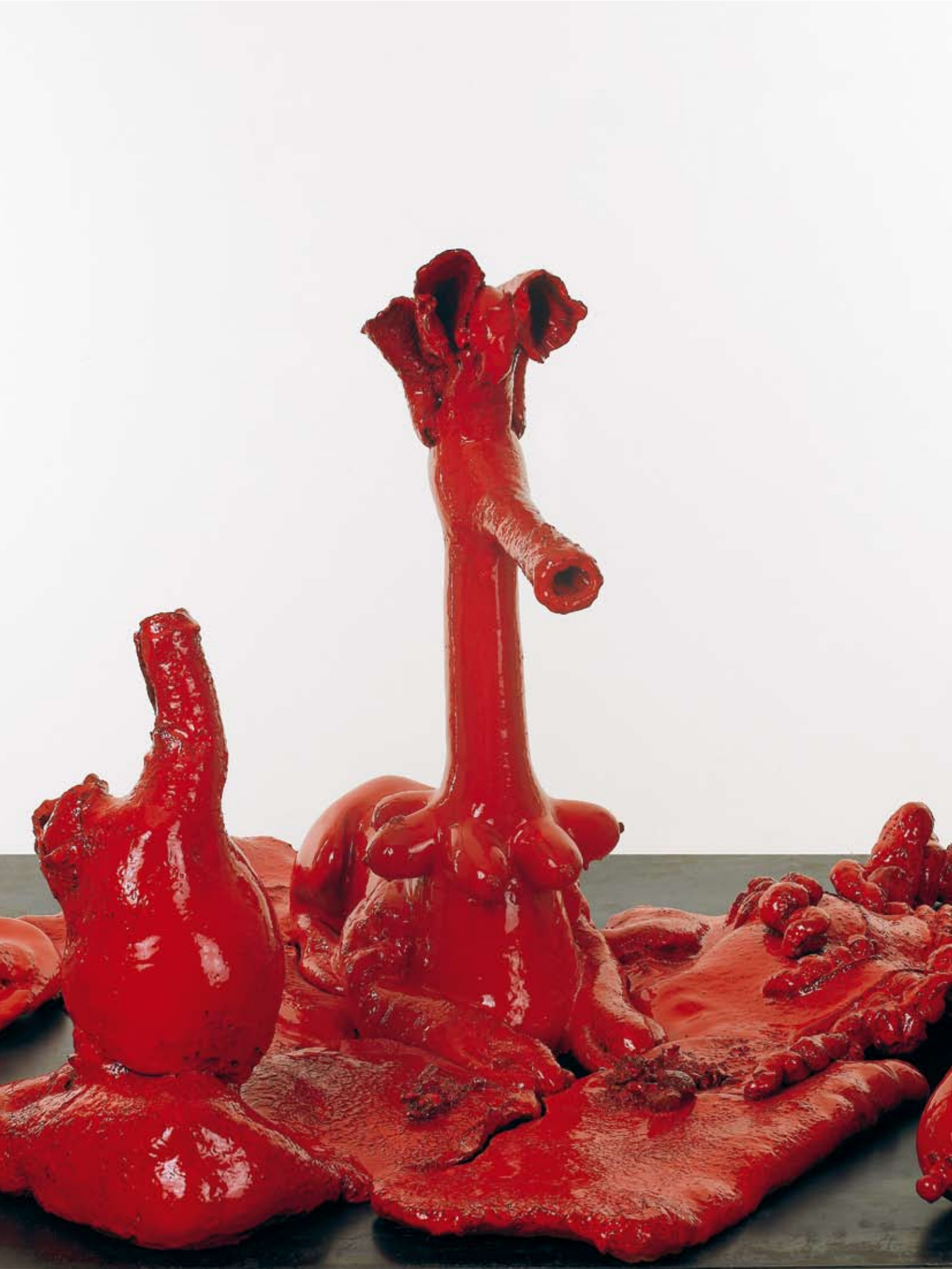
47 - 50 *Grotte généalogique*, 2006
Céramique (5 éléments) sur table en métal
100 x 244 x 122 cm

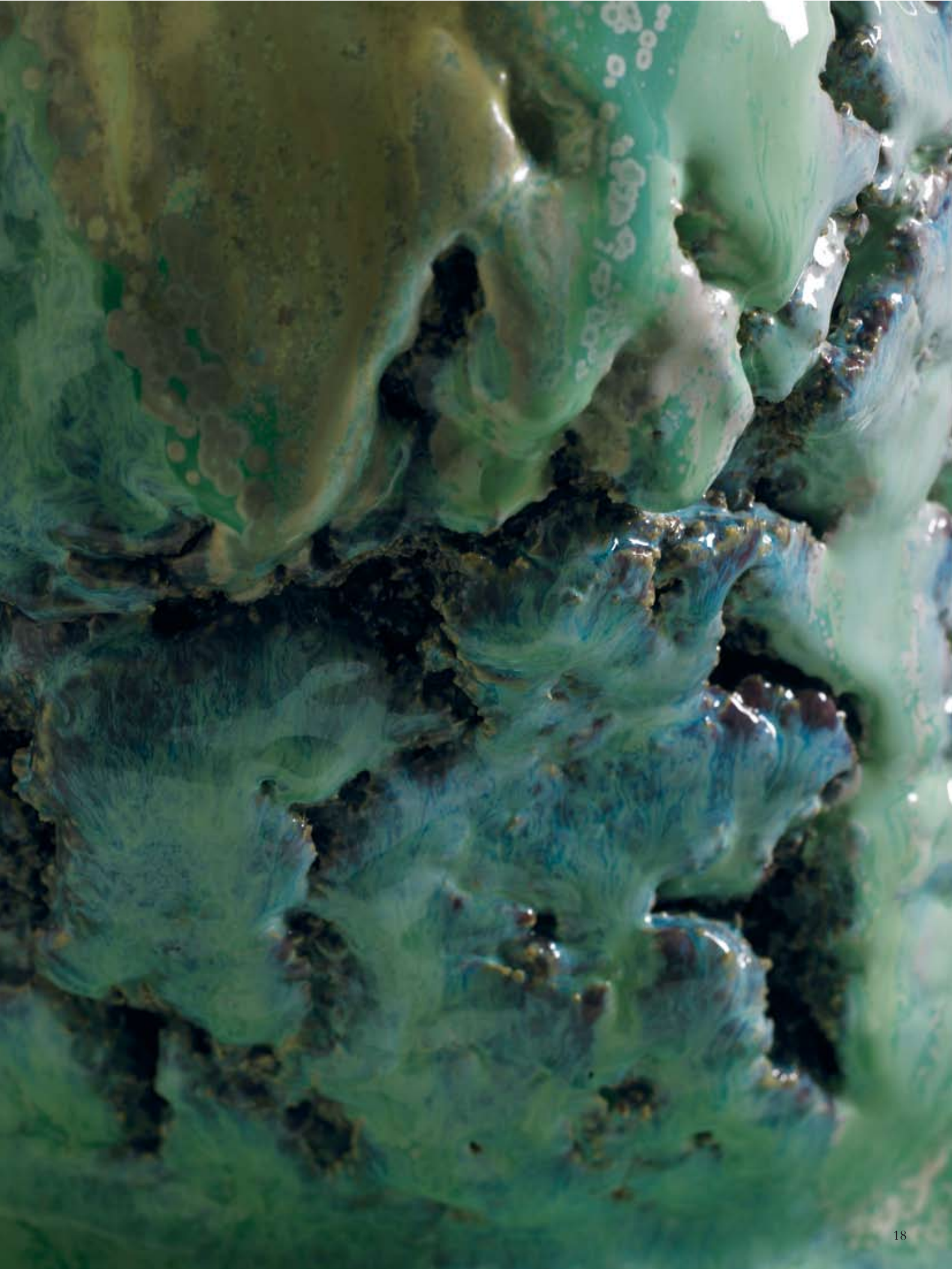
51 - 54 *Randonneur trapu*, 2007
Grès de la Manufacture Nationale de Sèvres
75 x 46 x 40 cm

55 *Autoportrait à l'enfant 1*, 2006
Céramique
60 x 56 x 77 cm
Collection privée

56 *Sans titre*, 2006
Céramique
52 x 50 x 50 cm
Collection privée







Entrée en matière :

Entretien avec Elsa Sahal

Gaël Charbau : *Pour cette exposition à la Fondation d'entreprise Ricard, quelles pièces as-tu choisies, et qu'aimerais-tu susciter chez les spectateurs qui vont découvrir ton travail ?*

Elsa Sahal : Je vais présenter des sculptures récentes, une série de grès polychromes réalisés à Sèvres et des pièces « pastel » que j'ai travaillées à l'atelier. Toutes les sculptures présentes dans l'exposition ont été créées ces deux dernières années, influencées sans doute par mon expérience de la maternité d'une part, et une collaboration fructueuse avec Sèvres d'autre part.

Personnellement, ce que j'aime en tant que spectateur, c'est ressentir la nécessité du travail… que l'œuvre ne puisse pas exister sous une autre forme. En visitant récemment l'exposition Courbet, j'étais portée physiquement (c'est-à-dire mise en mouvement, émue) par son instinct de survie, l'érotisme omniprésent dans ses toiles. J'aime qu'un travail, une pensée s'incarnent… J'espère pouvoir montrer cet aspect dans mon travail.

G. C : *En discutant avec une critique d'art, nous en arrivions à la conclusion que ton œuvre regorge d'éléments dont tu parles rarement, mais qui paraissent évidents – comme les formes phalliques et plus généralement érotiques – et auxquels tu sembles ne pas toujours prêter attention…*

E. S. : Disons que je ne vois pas l'intérêt de parler « phallus » quand je parle de mon travail, parce que ça saute aux yeux. J'évoque donc le reste : ce qui encadre, donne forme (les conventions de la sculpture, les motifs, la technique…). D'ailleurs, la technique participe à ce surgissement phallique ; je monte en effet les pièces « en creux » : elles sont fabriquées par assemblage de plaques molles de terre que je superpose pour créer un volume autour du vide. La terre doit d'une certaine manière défier la gravité et l'équilibre pour que s'érige la forme. Cette volonté d'édifier de la mollesse est toujours contrariée par la pesanteur, et on risque souvent l'effondrement, la catastrophe, bref, le réel… Il faut une sacrée énergie pour que ça tienne ! Le travail de la terre n'engendre pas nécessairement des formes phalliques, c'est la manière dont je la charge qui aboutit à ces formes. Le travail à l'atelier est parallèle aux nuits, il y a des enjeux de lutte mais aussi des plaisirs communs. J'aime la phrase que Godard met dans la bouche d'Anna Shigula dans le film *Passion* : « aimer travailler, travailler à aimer »

G. C : *Lors d'une visite d'atelier, Didier Ottinger nous avait fait remarquer à quel point le travail de la terre pouvait verser dans ce caractère grisant et peut-être juvénile… une forme de régression narcissique, à l'image de Dieu qui crée à partir de la boue. Il te mettait en garde et conseillait plutôt une attitude critique envers ce matériau.*

E. S. : Oui, il disait quelque chose comme : « On se fait plaisir en créant des formes immédiates avec la terre. Des boules, des pâtés, des merdes… c'est jubilatoire mais ça ne mène pas à grand chose ! » C'est sûr que c'est très présent lorsqu'on manipule la terre, la boue n'est jamais bien loin, le plaisir puéril de patauger non plus. Mais j'essaye de construire des pièces qui vont tout de même au-delà du loisir créatif ! J'essaye d'être aussi *réaliste* que possible, de restituer dans mes sculptures un rapport au monde, la vision ou plutôt la sensation que j'en ai. Je n'ai rien contre ce sentiment de plaisir primaire lorsque je travaille. Je veux bien reconnaître le pathos présent dans mes figures, elles l'assument et le portent dans leur titre : *Le Gilles, Nu montant ou Nu randonnant*.

G. C : *Tu dessines beaucoup. Comment s'articulent tes recherches en dessin et la réalisation des sculptures ? Et quelle place laisses-tu à l'improvisation ?*

E. S. : Pour commencer, je suis travaillée par une préoccupation, une sensation, un thème… Un motif prend une évidence à mes yeux et me motive. Je cherche une iconographie qui va résonner, se superposer, se stratifier, parfois jusqu'à faire un curieux mille-feuilles. Tout cela forme des couches d'histoires, d'images qui informent les dessins, et qui deviennent des sculptures. C'est un lent processus avec une bonne part d'inconscient. Je fais les pièces parce que ça m'intrigue. Si je connaissais les tenants et les aboutissants avant, je n'aurais sans doute pas besoin de les faire.
Mais les sculptures sont comme des informateurs, elles me dévoilent des choses, après coup. Par exemple, dans *l'Autoportrait à l'enfant* il est question de territoire. Le lien mère-fille est un lieu commun, il prend corps dans un paysage. Tout l'enjeu du lien se transcrit physiquement dans la distance, le partage de ce territoire commun, imaginaire autant que réel.

Récemment, j'ai dû improviser à la Manufacture Nationale de Sèvres. Leur terre offrait beaucoup de profondeur, de texture, de plis dans l'épaisseur de la pâte, dus à une forte présence de grosse chamotte[1], ce que je n'avais pas prévu initialement. Ça m'a obligé à travailler sur des volumes beaucoup plus synthétiques qu'à l'accoutumé. Ce qui en est sorti est plus simple ; le propos des pièces est ramassé. Ces sculptures (*Rebord, Précipice, Nu randonnant*) sont aussi idiotes que leurs peaux d'émail sont précieuses, luxuriantes et sismiques.

G. C : *La réalisation de tes pièces est obligatoirement divisée en deux temps : la construction et la cuisson de la sculpture, puis l'application et la cuisson de l'email. Quelle importance donnes-tu à cette deuxième étape, qui -plus que la couleur- donne un peu la « peau » de la pièce ?*

E. S. : J'utilise généralement des émaux dont les couleurs ressemblent à des carrosseries de voitures. C'est une couleur homogène pulvérisée qui relie les éléments parfois hétérogènes de mes pièces. Les formes étant généralement plutôt « trop », pleines d'une propension à déborder, à s'étendre (et se répandre), c'est l'émail qui finit la sculpture. Il vient glacer, figer un état du travail, arrête le mouvement contenu dans la sculpture. De nombreuses personnes détestent ce côté

brillant, « vaisselle » de l'émail. Je ne trouve pas ça beau, mais j'en ai vraiment besoin pour poser une distance.

L'application de cet émail, c'est un peu le dernier regard sur ce que j'ai fait. La pièce passe ensuite une dernière fois au four, et c'est quitte ou double : après plusieurs semaines de travail, la cuisson de l'émail est pour moi une vraie prise de risque qui se joue en quelques heures, infirmant ou confirmant le choix de la couleur et de la texture. De toutes façons, c'est trop tard, il n'y a pas de repentir possible.

G. C : *En suivant l'évolution de tes œuvres, j'ai l'impression que tu as travaillé la sculpture dans tous les éléments de sa matérialité et de sa « spatialité » : les plis, les textures, l'équilibre, l'érection, le vide et le plein, le monolithe et la démultiplication, le dessous d'une pièce, son « intérieur », son déploiement dans l'espace… un mélange de notions hyper classiques et de problèmatiques issues de la modernité…*

E. S. : Oui, mais ça a toujours été lié à des problèmes très précis. Par exemple, je me suis intéressée à l'intérieur de la sculpture parce que j'avais un appareil dentaire, et je sentais tellement ce truc dans ma bouche que je voulais en donner une restitution dans mes sculptures. La série *« Autoportrait en forme de grotte »* vient de là. Il était question de personnages très robustes à l'extérieur où l'on découvre, dans leurs gueules hurlantes, des stalagmites et stalactites d'une délicatesse et d'une fragilité infinies. C'était une ruse toute pragmatique pour limiter la casse, en sculpture, au sens le plus propre, et aussi un équivalent peut-être psychologique et intime des choses que je ressentais.

J'ai joué aussi avec le rapport au sol de la sculpture. C'est la leçon d'Henry Moore : l'air circule et les vides sont très dessinés entre plusieurs éléments au contact aigü avec le sol. Dans *« Grand futuriste »,* le mouvement d'élan et de rapidité lié à un idéal de progrès est contrarié par un mouvement d'autruche rentrant sa tête dans le sol. Du coup, les trois « pieds » en tension créent un mouvement contradictoire. J'utilise la grammaire de la statuaire pour m'exprimer, je joue donc avec ses règles.

G. C : *En travaillant la céramique, est-ce que tu n'as pas l'impression d'être à rebours de ce qu'on appelle l'art contemporain aujourd'hui ?*

E. S. : C'est difficile aujourd'hui de savoir ce qui est contemporain. C'est une question d'histoire qui reste à écrire. Il y a de l'archaïque dans le monde contemporain et bien sûr aussi dans l'art. L'idée d'un temps linéaire est révolue. L'enjeu des œuvres n'est pas matériel.

Il y a des matériaux et des techniques qui perdurent, d'autres apparaissent et disparaissent… ce n'est pas parce qu'on travaille un matériau nouveau qu'on a des idées « contemporaines » ou une créativité propre à nous éclairer sur le présent, et ce n'est pas parce qu'on travaille un matériau vieux comme le monde qu'on est à côté de la plaque. Ce serait trop simple.

Aux Beaux arts j'ai choisi de travailler avec ce matériau qui me paraissait le plus spontané, le moins fastidieux pour aller droit au but. J'ai sans doute persévéré dans ce choix pour les raisons inverses. Je me suis intéressée à l'histoire de la céramique très tardivement. Une exposition a beaucoup compté pour moi : la rétrospective Lucio Fontana à la Hayward Gallery à Londres. On voyait enfin son travail en terre qui avait été « caché » en raison de son inadaptation à la perspective moderniste greenbergienne dans laquelle l'œuvre de Fontana était rangée. Il y a eu aussi l'exposition « A Secret History of clay » à la Tate Liverpool sur la présence de ce matériau dans l'art moderne et contemporain, au centre de laquelle l'urinoir de Marcel Duchamp trônait !

G.C : *Tu n'as jamais exploité les nouveaux matériaux et nouvelles technologies qui sont très présents aujourd'hui dans l'art ?*

E. S. : Je préfère travailler seule. Je n'aime pas trop dépendre de quelqu'un d'autre, c'est un problème de caractère. J'aime être *reliée* au travail. Le problème lorsqu'on passe par des intermédiaires, c'est que les milliards de microdécisions qui font une écriture et qui rendent le travail personnel, sont prises par d'autres.

Toutefois, à la Manufacture de Sèvres, j'ai laissé les céramistes émailler mes pièces. J'ai une grande admiration pour leurs connaissances et leur distance juste avec les œuvres et leurs auteurs. Le temps a joué en notre faveur. On a attendu de bien se connaître avant d'attaquer pour qu'ils se familiarisent avec mes formes et que je comprenne la sophistication de leurs couleurs. Il en ressort un véritable travail à quatre mains.

1 – Grosse chamotte : fragments de terre cuite qu'on mêle à la pâte pour limiter le phénomène de retrait lors de la cuisson.

La grotte, la chute et le corps

Valérie Da Costa

Les sculptures d'Elsa Sahal se situent à mi-chemin des paysages anthropomorphes et des corps paysagés, selon le rêve de Cézanne d'« unir les courbes des femmes à des épaules de collines ». Elles convoquent dans un registre biomorphique des formes organiques en perpétuelle évolution.

La Grotte généalogique (2006) est un pendant antagoniste au *Bon larron* (2005) dont les multiples éléments blancs se déploient sur une table métallique. De tonalités noires, elle se compose de cinq parties disparates et indissociables dans lesquelles apparaissent des motifs qui se font écho en créant une généalogie de formes molles ascendantes ou descendantes, verticales et horizontales, laissant voir un antre de stalactites et de stalagmites. Dans ces conglomérats de formes, qui ne semblent jamais ni déterminées ni arrêtées, on distingue parfois des visages. Certains font suite à d'autres réalisations qui, tout en étant insaisissables, s'intitulent non sans humour *Autoportrait en forme de grotte*. Il s'agit d'une série de figures anthropo-minérales rappelant les motifs pétrifiés (animaux, humains, végétaux) que l'on trouve dans les grottes artificielles maniéristes ; expression d'un merveilleux qui habite les jardins de Pratolino et de Boboli en Italie. Cette évocation de la grotte, lieu humide et sombre, incarne dans l'imaginaire artistique l'espace « où la création s'identifie à une activité démiurgique et cosmique[1] ».
Un univers originel et fantasmagorique qui a tant séduit les artistes maniéristes en Italie au XVI^e siècle et qui est lié à l'après Déluge, à ce moment de métamorphoses où de la nature, de l'eau, des pierres, des nuages naissent des formes humaines. « Les pierres (…) commencèrent à perdre leur inflexible dureté, à s'amollir peu à peu et, une fois amollies, à prendre forme. Bientôt, quand elles eurent grandi et qu'elles eurent reçu en partage une nature plus douce, on put voir apparaître, bien qu'encore vague, comme une forme humaine, comparable aux ébauches taillées dans le marbre et toute semblable aux statues encore inachevées et brutes[2]. »

Les œuvres d'Elsa Sahal pourraient être un condensé de cet espace-temps. Elles semblent émerger d'un état gazeux de la forme qui précède le premier geste, celui qui donnera forme. Sculpter, signifie donc pour l'artiste chercher ce qui fait pousser la sculpture de l'intérieur. Extraordinaire point de départ pour annoncer la genèse de l'œuvre.

Indéterminés, les sujets – essentiellement féminins – jouent tout naturellement d'une ambiguïté sexuelle mêlant tout autant des formes phalliques, des sexes féminins ouverts ou protubérants que des seins multiples. Elles incarnent en quelque sorte des nouvelles déesses de la fertilité et des figures polymastes contemporaines. Rien d'étonnant alors que certaines soient intitulées *Autoportrait à l'enfant* ; elles en portent même les couleurs.
Dans cette grande famille déliquescente, il existe aussi des pisseuses aux jambes écartées, de merveilleuses pisseuses qui comme Vénus jaillissent de l'écume. Elles pissent non pas un jet dru (Rembrandt, Picasso) mais une mer d'eau ; ce sont d'autres *Origine du monde*.

Sans aucun doute, on ressent dans toutes ces œuvres l'expression d'une pulsion vitale, d'une charge érotique que l'artiste ne cherche pas forcément à mettre en avant, qu'elle ne cherche pas non plus à cacher, mais dont l'évidence parfois lui échappe.

Ces sculptures sont en terre, émaillée certes, mais d'abord réalisées dans ce matériau lié à l'origine de l'art.
Celui par lequel Pline l'Ancien nous relate l'histoire du mythe de la naissance de la peinture qui vaut aussi pour celui de la sculpture. L'histoire du potier Butadès de Sicyone modelant dans la terre le portrait de l'amant de sa fille dessiné d'après une ligne. Travailler la terre donc, la malaxer, l'étirer, la plier, la rouler, la percer, lui adjoindre des objets (vis, boulon…), la cuire puis enfin l'émailler, autant d'actions que l'artiste fait subir à la matière pour générer un système opératoire, celui de l'informe pour reprendre le mot de Georges Bataille[3].

De ce résultat : la céramique. Un matériau connoté et à l'écart des tendances de l'art contemporain.
L'artiste précise être attirée par son côté laborieux, physique et encombrant, mais aussi « pathétique » ; un pathétique qui rime avec rater, casser, briser, autant d'états catastrophiques qui font intégralement partie de l'histoire de l'œuvre et à partir desquels s'élaboreront ces jeux de métamorphoses. Cette sculpture, à bien la regarder, est une évocation de la chute, dans ce qu'elle draine de transformations et de mutations. L'expression asymptotique d'une chute qui tendrait à rejoindre le néant, à ce qui précède donc la forme : « Mes sculptures sont généralement aussi dégoulinantes qu'érectiles[4] ! » (sic).

A bien les regarder, on rêve que ces portraits-paysages, ces divinités sexuées trouvent leur place humble et anonyme dans la nature, dans les bois, les montagnes ; que leur métamorphose se poursuive jusqu'à se confondre avec elle car, selon les mots de Germaine Richier, « C'est le paysage qu'elles habitent. Je les ai vues (les sculptures) dans les feuilles, dans la boue[5]. » Les sculptures d'Elsa Sahal appartiennent à cette famille là.

1 – Voir Philippe Morel, *Les grottes maniéristes en Italie au XVI^e siècle*, Macula, Paris, 1998, p. 49.
2 – Ovide, *Les Métamorphoses*, Garnier-Flammarion, Paris, 1966, I-335-370, pp. 52-53.
3 – Voir évidemment le long développement envisagé à partir de cette notion par Yves-Alain Bois et Rosalind Krauss dans le catalogue *L'Informe, mode d'emploi*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1996.
4 – Entretien de l'artiste avec Gaël Charbau in catalogue de l'exposition *Le corps, l'atelier, le paysage, céramique dans l'art contemporain*, Nouvelle biennale de Châteauroux, Ed. Joca Seria-Musées de Châteauroux, 2005.
5 – Voir Valérie Da Costa, *Germaine Richier, un art entre deux mondes*, Éditions Norma, Paris, 2006, p. 64.

Un monde et les créatures qui y vivent

David Rosenberg

Le Gilles
Pierrot sans tête au-dessus de sa collerette. Droit comme un « i ». Sous les drapés, son corps est enfoui. Tout alentour, tels des reflets ou des faux-semblants, de longs totems blancs forment une cour lui ressemblant.

Nu randonnant
Affinités entre l'explorateur et la contrée explorée. Un personnage-phallus muni de jambes-testicules arpente un paysage auquel parfois il s'apparente.

Maternité
Une femme et un enfant. Son enfant. Territoire partagé, dessiné par une dualité. Ils sont deux maintenant, comme des arbres ; l'un poussant, l'autre ployant légèrement. Bouche, sexe, œil, nez, main : c'est tout un. Indistinct. Corps modelé par la vigilance. Trompes semblables à des bras tendus. La mère : une guirlande ou bien une grappe de seins qui sont aussi ses yeux. Désir brûlant d'achever la vision panoramique d'un monde où jamais l'enfant ne disparaîtrait. Des seins-sentinelles : le collier, la parure, le talisman de la maternité.

Le Bon larron
Une trogne au nez épaté surmonté d'un chapeau en forme d'entonnoir. La tête surplombe un paysage de hautes concrétions semé d'arbustes et de boulons. Des formes blanches dégoulinent les unes sur les autres. Tout tient debout, mais il s'en faut de peu pour que ça s'écroule. C'est déjà bien affaissé.

Nu montant
Un corps tronçonné à l'entre-jambes maculé. Sur la seule marche visible de l'escalier, il pose un pied.

Medusa
Indolente. Une sorte de courge ornée d'un téton turgescent se prélasse à même le sol. Elle joue avec les guirlandes de ses cheveux. Coquette ? D'un bras elle se soutient. De l'autre, elle ne fait rien.

Grottes généalogiques
Tronc creux. Monde aveugle. Bords déchiquetés conduisant à l'intériorité. Comme des gueules grandes ouvertes poussant un cri. Il fait sombre en surface, sombre à l'intérieur. Sous des dehors massifs, des dedans fragiles.

Sans titre
Une fente aux lèvres ourlées. Une silhouette lisse, rose et enflée. Les jambes plantées, les bras chargés.

Autoportrait en forme de grotte
D'un seul bloc noir mat. Nocturne. Les yeux scellés. La bouche ouverte. Une crevasse débordant, regorgeant de glandes et de protubérances : stalactites, stalagmites et concrétions nacrées. Scintillantes. Jeune femme souriante.

L'ami de l'ange
Rose. Il est cul par-dessus tête. Ses bras et ses jambes poussent vers le ciel. Il s'affine à ses extrémités ; s'affaisse et s'évase à sa base. Bouche bée. Pansé. Pensée. Des branchages à l'horizontale parachèvent le personnage.

Nu glissant
Ce qui frappe, c'est la perruque jaune vif. Une fleur aux pétales avachis ? Corps de guimauve verte dans un paysage de cactées et de roches ventrues. Des plis, des bourrelets, quelques coulures. Aucune trace d'activité.

Sans titre
Un cube rose en érection surmonté d'un appendice exténué. Les extrémités craquelées se colorent d'orangé.

Sans titre
Solitaire impavide, elle habite un recoin broussailleux. De ses jambes écartées, s'écoule un ruisseau tumultueux.

L'Ilien
Sur une île vallonnée, se dresse une figure mordorée aux allures de fantôme esseulé.

Frontière
Tranchée. Une coupure aux bords nets sépare en deux une même terre. D'un côté de la frontière, ça périclite, de l'autre ça prolifère.

Archipel moderniste
Deux vasques posées l'une face-à-l'autre, miment une sorte de baiser. De part et d'autre, se répandent des formes replètes et dentelées. Petit Lu décoré par un Malevitch pâtissier !

Petit et Grand futuriste
Les utopistes font l'autruche. Courbés, la tête enterrée, les jambes écartées. Ils ressemblent à des trépieds munis d'ergots signifiant énergie et allant.
Conclusion : si une sculpture immobile nous fait croire qu'elle est en mouvement, c'est qu'elle ment.

Post-Scritum :

André Breton avec l'aplomb et la véhémence qui sont sa marque de fabrique clamait : « La beauté sera convulsive ou ne sera pas ».
Salvador Dali, après une analyse minutieuse et délirante du phénomène « Modern style », concluait postérieurement : « La beauté sera comestible ou ne sera pas ».
Doté, selon ce dernier, d'un salutaire coefficient d'humour, le « Modern Style » se débarrassait du fardeau du pragmatisme en triturant convulsivement les choses.

Le rigide et l'anguleux cédaient la place à des formes ondulantes et chatoyantes, semblables à « de l'eau sculptée ».

Certes, le projet d'Elsa Sahal n'est pas de sculpter l'eau, le vent ou des volutes de fumée, mais peu s'en faut. Elle a choisi de pétrir, de modeler et de cuire des formes *tendres et colorées*.

En fait, son travail peut s'apprécier de diverses manières. Les gourmands et les gourmets goûteront l'aspect nappé et glacé de ses sculptures. Ils ou elles souligneront le fait que certaines pièces ressemblent à des soufflés, à des gâteaux ou à des confiseries.

Les spéléologues et autres amateurs de gouffres et de profondeurs y verront des œuvres dont la texture et les formes singulières leur rappellent avec bonheur les curiosités fascinantes dont seules les entrailles de la terre sont capables d'accoucher : stalactites et stalagmites mordorées, concrétions nacrées…

D'aucuns évoqueront Gouffé, Escoffier ou encore Brillat-Savarin quand d'autres penseront à Padirac et à sa fameuse salle du grand dôme, à Altamira, à Pasiega ou bien à Pezch-Merle.

Grotesque ou culinaire, donc, ce travail éminemment singulier oscille entre une relecture sarcastique des tentatives les plus présomptueuses de la sculpture moderniste (exalter la vitesse et le mouvement, conquérir l'infini, reconstruire le monde…), et le souci d'aborder de manière déroutante des sujets immémoriaux : la solitude, l'absurde, la fragilité ou encore la condition de femme et de mère.

Elsa Sahal cite volontiers Bernard Palissy, un céramiste fabuleux dont les extravagances et la virtuosité sont passées à la postérité. Avec lui, elle partage cette ambition démesurée consistant à employer la céramique non pas pour faire de simples objets – si beaux ou si troublants soient-ils –, mais pour créer de toute pièce un monde et les créatures qui y vivent.

Opening :

Interview with Elsa Sahal

Gaël Charbau: *For this exhibition at the Fondation d'entreprise Ricard, which pieces did you choose and what would you like to elicit in the spectators who are about to discover your work?*

Elsa Sahal: I am going to show my recent sculptures, polychromatic stoneware made in Sèvres and some 'pastel' pieces I have been working on at the studio. All the sculptures presented in the exhibition were made over the past couple of years. They have probably been influenced by both my experience of motherhood and a new, fruitful collaboration with the Manufacture Nationale de Sèvres.

As a viewer, I like to feel a necessity in the work, to get the sense that the work could not have existed in a different form. I recently visited the Courbet exhibition and I felt physically carried away – that is, moved in both a literal and figurative sense – by his survival instinct, that is, the eroticism that pervades his paintings. I love to see a work, a thought become palpable… I hope that aspect of my own work will also come through in the show.

G. C.: *I was talking to an art critic recently, and we came to the conclusion that your work is full of elements you rarely talk about, but which seem evident – the phallic and more generally the erotic forms, which you don't always seem to acknowledge, for instance.*

E. S.: Let's say that I don't see the point of bringing up phalluses when I talk about my work, because it's so obvious. So I talk about everything else: what frames, what gives shape (the conventions of sculpture, the motifs, technique…). In fact, technique has to do with such abrupt phallic apparitions. Indeed, I put the pieces together around a hollow volume, assembling soft patches of clay to create a new volume around it. In a certain way, the clay has to defy gravity and counterbalance it for the form to arise. When you want to build out of soft materials, gravity is always there, playing against you, and you always run the risk of a collapse, a catastrophe – simply put, of reality! You need quite a bit of energy to make it hold together! I don't think working with clay necessarily involves resorting to phallic forms – that's just what I infuse it with. The work in the studio is not unlike a night of love. There is a struggle going on, but also shared, parallel pleasures. I like the sentence Godard has Hanna Schygulla say in *Passion*: "to love to work, to work to love."

G. C.: *On a previous visit to your studio, Didier Ottinger pointed out to us to what extent working with clay could become exhilarating, possibly even childish – a form of narcissistic regression, in the image of God creating out of mud. Ottinger warned you then, suggesting instead that you take a critical approach to the medium.*

E. S.: Yes, he said things like, "It's self-gratifying to create immediate forms with clay. Weenies, balls, sand pies, turds… There is jubilation to it but it won't get you very far!" To be sure, mud or the childish pleasure of splashing are never very far when you manipulate clay. Still, I try to make pieces that go beyond arts and crafts as a hobby! I also try to be as realistic as possible and to convey a relation to the world, the vision (or rather, the sensation) I have of it in my sculptures. I have nothing against this feeling of elemental pleasure when I work. And I readily acknowledge the pathetic dimension of my figures, in their appearance as well as in their titles: *Le Gilles* ('The Gilles'), *Nu montant* ('Nude ascending') or *Nu randonnant* ('Nude hiking').

G. C.: *You draw a lot. How are your experiments with drawing and the realization of the sculptures related? How much room is there for improvisation?*

E. S.: The initial step is a preoccupation, a sensation, a theme that will not go away. A motif then becomes evident and gets me going. I look for an iconography that can resonate, overlap, undergo stratification until a strange mille-feuille comes out of it. All this produces layers of stories and images that inform the drawings and become sculptures. It is a long, rather unconscious process. I make the pieces because I am curious to see what they will look like. If I knew everything beforehand, I would probably not need to make them. But sculptures are like informers, they reveal things to me after the fact. For instance, *Autoportrait à l'enfant* ('Self-portrait with child') deals with issues of territory. The mother-daughter bond is a commonplace, yet it becomes embodied in a landscape. What is at stake in the bond is physically translated in the distance, the sharing of this common territory, at once imaginary and real, which remains to be invented.

I recently had to improvise in the course of my collaboration with the Manufacture Nationale de Sèvres. Their clay offered a lot of depth, texture, a lot of folds in the thickness of the paste, owing to the high proportion of coarse chamotte[1], something I had not anticipated. This forced me to work with much more synthetic volumes than usual. What came out of it is simpler, the pieces are much more compact in their expression. These sculptures – *Rebord* ('Rim'), *Précipice* and *Nu randonnant* – are as silly as their enamel skins are precious, luxuriant and seismic.

G. C.: *Your pieces have to be made in two steps, the construction and firing of the sculpture, then the application and firing of the enamel. How important is this second step for you given the fact that, even more than its color, it gives the piece its 'skin', in a way?*

E. S.: I tend to use enamels whose colors look like those of car bodies – homogeneous colors sprayed on the sometimes heterogeneous elements of my pieces, and which link them together. The shapes being generally 'over the top', with a tendency to overflowing, spreading and spilling, the enamel completes the sculptures. It comes to freeze the work at one of its stages, brings the movement of the sculpture to a halt. Many people dislike this sparkling, 'earthenware' look of enamel. I can't say I find beauty in it, but I need it to establish a distance.

The last look I cast on what I have done comes with the application of the enamel. The piece then goes a last time into the kiln, and at that point it's a huge gamble. For me, firing the enamel means genuine risk-taking. Coming after weeks of work on a piece, it all takes place over the course of a few hours, validating the choice of color and texture – or not. And it's too late at that point anyways, there is no possible 'pentimento'.

G. C.: *Following the evolution of your work, I get the sense that you have explored all the material and spatial elements of sculpture: folds, textures, balance, erection, emptiness and fullness, monoliths and multiplication, the bottom side of a piece, its inside, its unfurling in space… A mixture of very classical notions and issues tied to modernity…*

E. S.: Yes, but always in relation to specific questions. For instance, I became interested in the inside in sculpture because I was wearing braces and the thing felt so big in my mouth that I wanted to convey that in my sculptures. The series *Autoportrait en forme de grotte* ('Self-portrait in the shape of a grotto') came out of it. It was about very sturdy characters on the outside, but if you peeked inside their screaming mouths you discovered incredibly fragile stalagmites and stalactites. It was a very pragmatic trick to limit damage, literally, following a long-held practice in sculpture. Also, it may have been a psychological and intimate equivalent of things I felt then.

I also played with the relation of sculpture to the ground. That is Henry Moore's lesson: air circulates and empty spaces are more clearly defined between several elements in keen contact with the ground.

In *Grand futuriste* ('Large Futurist') the momentum and speed linked to an ideal of progress are thwarted by another movement, that of the ostrich hiding its head in the sand. The relation to the ground thus involves three 'legs' in tension with one another, with a contradictory movement as the result. In fact, I use the syntax of statuary to express myself, I play with its rules.

G. C.: *Working with ceramic, do you ever feel you are going against the grain of what is called contemporary art today?*

E. S.: It's hard to tell what is contemporary, these days. It's a matter of history yet to be written. The contemporary world, and of course contemporary art, are archaic to some degree. The idea of a linear time is a thing of the past. What is at stake with art works is not material. Some materials and techniques last, others appear then disappear… That someone is working with new materials doesn't mean s/he has 'contemporary' ideas or a creativity that can shed light on the present. Conversely, working with

materials as old as the world does not amount to being out of touch. That would be too simple.

At the Beaux-Arts I chose to work with this medium because it seemed to me the most spontaneous, the least tedious to go straight to where I wanted to go. Later I probably pressed on with my choice for the exact opposite reasons. I took an interest in the history of ceramic quite late. One exhibition was very important for me: the Lucio Fontana retrospective at the Hayward Gallery in London. A significant part of the exhibit was his work with clay, which until then had been 'concealed' because it did not fit the Greenbergian Modernist perspective associated with Fontana's work. There was also the exhibition "A Secret History of Clay" at the Tate Liverpool, which dealt with the presence of the medium in modern art, with Marcel Duchamp's *Fountain* sitting at the center of the show!

G.C.: *Have you yet taken advantage of new materials and new technologies, which are very present in art nowadays?*

E. S.: I'd rather work on my own I think. I do not like to depend too much on someone else when I do something. It's a matter of personal disposition. I like to have a *connection* to the work. The problem when you go through other people is that they make the myriad microdecisions that constitute a style and make a work truly personal. At the Manufacture de Sèvres I let the ceramists enamel my pieces. I have great admiration for their knowledge and the right distance they have with works and artists. Time worked in our favor. We waited until we knew one another well enough to get started, that is, for them to get familiar with my forms and for me to appreciate the sophistication of their colors. A genuine work of many hands emerged from it, but that is hardly a brand new technology…

1 – Chamotte: fragments of terracotta mixed in the paste to limit contraction during firing.

The grotto, the fall and the body

Valérie Da Costa

Elsa Sahal's sculptures stand halfway between anthropomorphic landscapes and landscaped bodies, a materialization of Cézanne's dream of "bringing together the curves of women and the shoulders of hills[1]." They summon up ever-changing organic forms within what could be described as a biomorphic register.

La grotte généalogique ("The genealogical grotto', 2006) is a matching piece to *Le bon larron* ("The good thief', 2005), whose multiple white elements spread out on a metal table. With its various black tones, the work comprises five disparate and indissociable parts in which motifs emerge and echo one another, creating a genealogy of ascending or descending, vertical and horizontal soft shapes, revealing a cave filled with stalactites and stalagmites. In these conglomerates of forms, which never seem either definite or fixed, faces may sometimes be distinguished. Some come in the wake of creations which, despite their elusive character, have been humorously titled *Autoportrait en forme de grotte* ("Self-portrait in the shape of a grotto'). This series of anthropo-mineral figures is reminiscent of petrified motifs (animal, human, vegetal) found in artificial, Mannerist grottoes, the expression of a supernatural element that haunts the gardens of Pratolino and Boboli in Italy. In the artistic imagination such evocation of the grotto, a damp and dark place, embodies the space "where creation is identified with a demiurgic and cosmic activity[2]." This original and phantasmagoric universe, which so appealed to sixteenth-century Mannerist artists in Italy, is tied to the aftermath of the Deluge, a time of metamorphoses when human forms sprang from nature, water, stones and clouds.

"These stones at once begin to lose their hardness and their rigidity; slowly they soften; once softened, they begin to take on shapes. Then presently, when they'd increased in size and grown more merciful in character, they bore a certain incomplete resemblance to the human form, much like these images created by a sculptor when he begins roughly modeling his marble figures[3]." Elsa Sahal's works may be seen as a material condensation of that time-space, as they seem to emerge from a gaseous state of the form that precedes the first gesture – that which gives things a shape. For the artist, sculpting thus involves looking for what makes the sculpture grow from the inside out. It is an extraordinary starting point from which to herald the genesis of the work. Indefinite, essentially female subjects naturally play with a sexual ambiguity that mixes phallic forms, open or protuberant female genitals as well as multiple breasts. In a way, they are the contemporary embodiments of goddesses of fertility and polymastic figures. It then comes as little surprise that some would bear titles such as *Autoportrait à l'enfant* ('Self-portrait with a child'): they even have the colors to show for it. This large, deliquescent family also includes – wonderful – women pissing with legs spread wide open and who, like Venus, arise from the foam. They do not piss a heavy stream as they would with Rembrandt or Picasso, but a sea of water: they are just as many different *L'Origine du monde*. Without a doubt, a vital impulse and an erotic charge are expressed in all these works. The artist does not seek to put them forward, nor does she try and conceal them, but their obviousness sometimes escapes her.

These clay sculptures, though they are enameled, are first and foremost made out of a material tied to the origin of art. It is the material by way of which Pliny the Elder related the myth of the birth of painting, and by extension of sculpture: the story of potter Butades of Sykionia modeling in clay the portrait of his daughter's lover after a single line he had drawn onto a wall. Working, kneading, stretching, folding, rolling, piercing, adjoining objects (screws, bolts…), firing and enameling clay are as many actions that the artist subjects matter to, generating a modus operandi in the process, that of the *informe*, to borrow Georges Bataille's word[4].

The final product, ceramic, carries many connotations, some of which situate it outside the trends of contemporary art. The artist has made it clear that she feels drawn to its painstaking, physical and unwieldy dimension, but also to its "pathetic" dimension. Messing up, breaking, smashing: these catastrophic states integrally belong in the history of the work and a play of metamorphoses develops out of them. This body of work does evoke falling, with the transformations and mutations it brings with it. It is the asymptotic expression of a fall that would tend towards nothingness, and accordingly towards what precedes form: "My sculptures are generally runny and erectile in equal measure[5]!"

On closer examination, the viewer begins to dream that these landscape-portraits, these sexed deities find a humble, anonymous place in nature, in the woods, in the mountains, and that their metamorphosis continues until they all merge together for, in Germaine Richier's words, "They live in the landscape. I have seen them (the sculptures) in the leaves, in the mud[6]." Elsa Sahal's sculptures belong in that family.

1 – "…unir les courbes des femmes à des épaules de collines."
2 – "[des espaces] où la création s'identifie à une activité démiurgique et cosmique." See Philippe Morel, *Les grottes maniéristes en Italie au xvi^e siècle* (Paris: Macula, 1998), 49.
3 – Ovid, *Metamorphoses* (New York: W. W. Norton & Company, 2005), trans. Charles Martin, 31.
4 – For further developments on the notion of *informe*, an obvious reference is Yves-Alain Bois and Rosalind Krauss, *L'Informe, mode d'emploi* (Paris: Centre Georges Pompidou, 1996).
5 – "Mes sculptures sont généralement aussi dégoulinantes qu'érectiles!" Interview of the artist with Gaël Charbau in the exhibition catalog *Le corps, l'atelier, le paysage, céramique dans l'art contemporain* ["The Body, the Studio, the Landscape. Ceramic in Contemporary Art"] (Nouvelle biennale de Châteauroux, Ed. Joca Seria-Musées de Châteauroux, 2005).
6 – "C'est le paysage qu'elles habitent. Je les ai vues (les sculptures) dans les feuilles, dans la boue." In Valérie Da Costa, *Germaine Richier, un art entre deux mondes* (Paris: Editions Norma, 2006), 64.

A World and the creatures that inhabit it

David Rosenberg

'The Gilles'
Pierrot with no head above his collaret, standing bolt upright. His body buried beneath the drape. All around, like reflections or shams, long white totems form a court that looks just like him.

'Nude hiking'
Similarities between explorer and explored land. A phallus-character with testicle-legs walking across a landscape he sometimes comes to resemble.

'Motherhood'
A woman and a child. Her child. A shared territory defined by duality. They are two now, like trees: one growing, the other slightly bent. Mouth, sex, eye, nose, hand are all one. Indistinct. A body shaped by vigilance. Trunks like outstretched arms. The mother: a garland or a cluster of breasts that are also her eyes. A burning desire to achieve an all-encompassing vision of a world whence the child would never disappear. Sentinel-breasts: the necklace, the jewels, the talisman of motherhood.

'Self-portrait in the shape of a grotto'
A single, mat black block. Nocturnal. Eyes sealed. Mouth open. An overflowing crack, abounding in glands and bulges: stalactites, stalagmites, and pearly concretions. Sparkles. A smiling young woman.

'The Good thief'
A flat-nosed mug topped with a funnel-shaped hat. The head overlooks a landscape of tall concretions scattered with shrubs and bolts. White shapes drip onto one another. It all holds together, but it would take little to make it all collapse. It has already sunk quite a bit.

'Nude ascending'
A sawn body, its crotch spattered. Its foot rests on the only visible step of the staircase.

'Medusa'
Languid. A squash of sorts, adorned with a turgescent nipple, sprawls on the bare ground. It plays with the garlands of its hair. Coquettish? It supports itself with one arm, doesn't do anything with the other.

'Genealogical grottoes'
A hollow tree trunk. A blind world. Jagged edges leading to interiority. Like wide open mouths screaming. It is dark on the surface, dark within. Beneath an imposing exterior, a fragile inside.

'Untitled'
A fissure with well-defined lips. A smooth, pink, and swollen outline. Legs digging in, arms loaded.

'The Angel's friend'
Pink. Head over heels. Arms and legs pushing towards the sky. It is thinner at the extremities, sinks in and gets wider at the base. Gaping. Wrapped up (in thought). Horizontal lops top off the character.

'Nude sliding'
The bright yellow wig first catches the attention. The limp petals of a flower? A body of green marshmallow in a landscape of cacti and potbellied rocks. Folds, rolls of flesh, a few spots where the paint has run. No sign of activity.

'Untitled'
A pink cube with an erection, topped by an exhausted appendix. Its cracked extremities take on orange hues.

'Untitled'
An impassive loner, she lives in a brambly corner. A turbulent stream runs from her spread-open legs.

'The Islander'
A bronze-tinted figure stands on a hilly island, like a forlorn ghost.

'Border'
Sliced. A clean cut separates the two parts of the same land. Things collapsing on one side of the border, proliferating on the other.

'Modernist archipelago'
Two basins facing each other mimic a kind of kiss. On either side replete, scalloped forms spreading out. Like a Lu butter biscuit decorated by Malevich, had he been a pastry cook!

'Small and large Futurists'
Utopians bury their heads in the sand. Bent down, their legs spread apart, they look like tripods. Important detail: the spurs are supposed to express energy and drive. In conclusion, if an immobile sculpture has us believe that it is moving, then it is lying.

Post-script:

André Breton claimed, with his trademark assurance and vehemence, "Beauty will be convulsive, or will not be at all."

After a minute and delirious analysis of the Modern Style phenomenon, Salvador Dali later concluded, "Beauty will be edible, or will not be at all." For him the Modern Style, with its salutary sense of humor, jettisoned the ballast of pragmatism by subjecting things to a convulsive pummeling. Rigidity and angularity gave way to undulating and shimmering forms that evoked "sculpted water." Certainly Elsa Sahal's project is not to sculpt water, wind, or curls of smoke, but it comes close. She has opted to knead, to model and to fire *tender and colored* forms. In fact, her work can be approached in a number of different ways. Gourmands and gourmets will appreciate the glazed and topping-like look of her sculptures. They will point out that some pieces have the aspect of soufflés, cakes, or candy.

Speleologists and other individuals with a taste for abysses and depths will see works whose texture and singular forms are a felicitous reminiscence of fascinating oddities: the bronze-tinted stalactites and stalagmites or the pearly concretions which only the depths of the earth can beget…

Some will mention Gouffé, Escoffier or Brillat-Savarin while others will think of Padirac and its famous Great Dome room, Altamira, Pasiega or Pech-Merle. Whether grotesque or culinary, this eminently original work oscillates between a sarcastic rereading of the most presumptuous attempts of Modernist sculpture (the exaltation of speed and movement, the conquest of the infinite, the rebuilding of the world…) and an interest in broaching eternal subjects such as solitude, absurdity, frailty, or the condition of woman and mother in a disconcerting manner.

Elsa Sahal often refers to Bernard Palissy, a fabulous ceramist whose extravagances and virtuosity have gone down in history. She has the same inordinate ambition to use ceramic, not to make mere objects, beautiful or troubling as they might be, but to create an entire world and the creatures that inhabit it.

Ce catalogue est édité à l'occasion de l'exposition d'Elsa Sahal *Sculptures*, à la Fondation d'entreprise Ricard, 10 mars - 5 avril 2008, avec le concours de la Galerie Claudine Papillon.

Design graphique :
Julien Hourcade & Thomas Petitjean (Hey Ho)
Impression :
Imp Blanchard

Crédits photographiques :
Denis Amon

Copyright 2008 – Les Éditions Particules
Tous droits réservés

Elsa Sahal est née en 1975, elle vit et travaille à Paris. Diplômée des Beaux-Arts de Paris en 2000, elle a fréquenté les ateliers de Georges Jeanclos et d'Erik Dietman. Elle enseigne aujourd'hui à l'École Supérieure des Arts Décoratifs de Strasbourg.

Elle a fait deux expositions personnelles à Paris à la Galerie Claudine Papillon, qui la représente également dans les différentes foires internationales. Elsa a participé à de nombreuses expositions collectives en France, notamment au Musée Adrien Dubouché à Limoges, au Triage à Nanterre, au Musée des Beaux-Arts de Rouen, à la Biennale de Châteauroux et à l'exposition « Mutatis, Mutandis » extraits de la collection d'Antoine de Galbert à la Maison Rouge. En Asie, on a pu voir ses dessins à Bangkok à la Numthong Gallery, et ses sculptures dans les expositions « Trans-Ceramic-Art » et « Pink, cyborg and imperfect structure » en Corée. Elle a reçu le « Premio Internazionale Giovane Scultura » lors de sa dernière exposition qui se tenait à la Fondazione Francesco Messina à Casabelltrame en Italie.

Actuellement, Elsa Sahal est invitée à la Manufacture de Sèvres. Ses recherches se portent sur des pièces uniques en grès avec des couleurs de grand feu.

—

Elsa Sahal is born in 1975, she lives and works in Paris. Graduated from the Ecole des Beaux-Arts de Paris in 2000, she studied with artists Georges Jeanclos and Erik Dietman. She now teaches at the École Supérieure des Arts Décoratifs de Strasbourg.

Represented by the Gallery Claudine Papillon in Paris where Elsa Sahal had two solo exhibitions, she also exhibited her works at several international art fairs. Elsa Sahal participated at many group exhibitions in France and abroad, some of which includes; Musée Adrien Dubouché in Limoges, Triage in Nanterre, Musée des Beaux-Arts de Rouen, the Châteauroux Biennale and at La Maison Rouge for the show "Mutatis, Mutandis", a selection from Antoine de Galbert collection. Her drawings were also shown in Asia; Bangkok at the Numthong Gallery and in Korea, she participated in "Trans-Ceramic-Art" and "Pink, cyborg and imperfect structure". During her last exhibition at the Fondazione Francesco Messina in Casabelltrame, Italy, she received the "Premio Internazionale Giovane Scultura" award.

Today Elsa Sahal is the guest of the Manufacture de Sèvres, France. Her current research focuses on unique pieces made from stoneware in grand feu colors, a technique by using metallic oxide.

FONDATION D'ENTREPRISE RICARD